

## LA SALAMANDRA: DISTINTAS INTERPRETACIONES GRAFICAS DE UN MITO LITERARIO TRADICIONAL

José Julio GARCIA ARRANZ

Al iniciar cualquier estudio en torno a las manifestaciones plásticas del mundo animal que nos han llegado de la Edad Media, no resulta difícil constatar el carácter multiforme que suelen presentar algunas de las especies reproducidas, especialmente en el caso de bestias fabulosas, monstruosas, o simplemente desconocidas para el hombre occidental de aquellos siglos. Relieves en piedra o madera, pinturas, miniaturas e ilustraciones de bestiarios ofrecen ricos repertorios formales, casi ilimitados, de unos zoomorfos que experimentan variantes físicas a veces inusitadas. Tal diversidad anatómica persistirá pese a los diferentes imperativos estéticos que se fueron sucediendo en tan prolongado período de tiempo.

Podría pensarse, en principio, que estas mutaciones son la consecuencia lógica de la inexistencia real o el mencionado desconocimiento de esos determinados animales por parte del artista que debe representarlos, situación que obligaría a continuas invenciones y alardes imaginativos. En efecto, la idea de naturaleza que posee el hombre medieval europeo es enormemente limitada: condenado a un inmovilismo y aislamiento generalizado, su imagen de lo natural suele reducirse al entorno próximo. Pero el estudioso del medioevo dispondrá de otros medios para paliar tales carencias, esto es, una serie de textos e imágenes precedentes, auténticas «ventanas» interiores que suplirán esa imposibilidad de apertura amplia al mundo exterior.

Respecto a los primeros —los textos—, poseerán una presencia indiscutible, dentro del legado conservado de la Antigüedad grecolatina, diversos tratados de materia animalística, especialmente los libros zoológicos de la *Historia natural* de Plinio el Viejo<sup>1</sup> y los trabajos sobre biología de Aristóteles<sup>2</sup>. Constituyen amplias panorámicas repletas de descripciones y referencias al comportamiento de numerosas criaturas tanto reales como imaginarias. Paralelamente, las alusiones a animales que salpican las *Sagradas Escrituras* poseerán, de igual modo, una evidente proyección y trascendencia<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Para A. C. CROMBIE, —*Historia de la Ciencia; De San Agustín a Galileo*, t. I, Madrid, Alianza Universidad, 1987, p. 25— la obra de Plinio supuso la mayor colección de hechos naturales conocida en Occidente hasta la penetración de textos griegos y árabes en el siglo XII. Su incidencia fue continuada e intensa.

<sup>2</sup> De entre las obras traducidas del griego o del árabe durante los siglos XII y XIII en Europa, serán las aristotélicas, incluyendo sus tratados animalísticos, las más influyentes al sentar las bases de la nueva ciencia occidental (A. C. CROMBIE: *op. cit.*, t. I, p. 47).

<sup>3</sup> Citas y referencias a la fauna bíblica salpican continuamente discursos didáctico-doctrinales y bestiarios a lo largo de toda la Edad Media.

Pero estos documentos, en especial los procedentes de la tradición clásica, no serán conocidos de forma directa durante el medievo. Como ya observara Nilda Guglielmi<sup>4</sup>, tan vasto material será asimilado e instrumentalizado desde los primeros siglos de nuestra era por compiladores enciclopédicos, exégetas bíblicos, comentaristas y teólogos cristianos al transformar la naturaleza en un complejo «libro» creado por Dios, a través del cual podemos conocer sus perfecciones, y que, por tanto, es necesario observar e interpretar correctamente. El interés por los animales, como parte de ese universo creado, deja de obedecer a una mera curiosidad o interés científico, para transformarse en un camino de acceso a lo trascendente, situación que lógicamente modificará el aporte del mundo antiguo. Este espíritu que caracteriza a una larguísima serie de textos, desde los amplios comentarios del libro del Génesis o *Hexaemeron* de San Ambrosio o San Basilio (siglo IV) hasta las ingentes recopilaciones enciclopédicas de Tomás de Cantimpré o Vicent de Beauvais (siglo XIII)<sup>5</sup>, se complementa, en muchas ocasiones, mediante alegorías de carácter moralizante. Comportamientos y cualidades de animales no sólo serán una muestra del poder y gloria de la divinidad, sino también ejemplos didácticos que muestren la conducta que debe emprender el buen cristiano y los hábitos que se deben despreciar como pecaminosos. El *Fisiólogo*<sup>6</sup>, y la larga serie de bestiarios que generará posteriormente, constituyen el más claro exponente de esta tendencia.

Si bien las descripciones y características de los animales procedentes del mundo antiguo carecían ya de homogeneidad, y presentaban variantes en ocasiones considerables, la aplicación de un carácter trascendente o la moralización conducirán a nuevas deformaciones durante el proceso de adaptación a la idea planteada por el comentarista medieval. Se acentuará expresivamente tal o cual aspecto en función del mensaje edificante que la bestia debe transmitir. No se descartan, incluso, añadidos o invenciones que apoyen esa finalidad doctrinal, que siempre prevalecerá sobre cualquier rigor científico<sup>7</sup>.

La existencia de estas diferentes, y a veces contrastadas, versiones descriptivas que los textos zoológicos, —ya tengan intención moralizante o simplemente recopiladora—, ofrecen a los artistas que tienen que adoptarlas como fuente de inspiración, será un muy probable factor de diversidad formal en las representaciones animalísticas.

Pero no podemos olvidar el segundo factor-recurso del hombre medieval para acceder a un más amplio conocimiento del entorno natural: las imágenes. Al substrato de la Antigüedad —restos escultóricos, monedas, sellos, gemas...—, se une la aportación, más intensa a partir del siglo XIII con la reactivación de los grandes viajes fuera del ámbito

<sup>4</sup> N. GUGLIELMI, Introducción a *El Fisiólogo, bestiario medieval*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971, pp. 8-10. La traducción corrió a cargo de M. Ayerra Redín.

<sup>5</sup> Nilda GUGLIELMI señala que, con el desarrollo de la Escuela de Chartres en el siglo XII, o los enciclopedistas del XIII, la ciencia medieval entra en un proceso de laicización y racionalización que trata de potenciar el conocimiento de lo circundante por medio de la experiencia. Pero el tránsito es lento, y el peso de la tradición y la visión trascendente de la naturaleza perdurará, incluso, hasta el siglo XVII (*op. cit.*, pp. 10-14).

<sup>6</sup> Se trata de un texto, de autoría indeterminada, que debió ser compuesto en Alejandría o Siria entre los siglos II y IV de nuestra era (F. Mc. CULLOCH, *Mediaeval latin and french bestiaries*, Chapell Hill, Univ. of North Carolina Press, 1960, pp. 17-19). El más antiguo manuscrito, en griego, contó con diversas versiones latinas posteriores que difundieron la obra.

<sup>7</sup> El mencionado cambio de rumbo de las ciencias de la naturaleza hará que, a partir del siglo XII, el uso didáctico-doctrinal de los animales quede prácticamente reducido a los bestiarios y determinados repertorios zoológicos moralizantes.

européico, de una serie de elementos suntuarios —tejidos, marfiles, orfebrería— que, procedentes del contexto musulmán y oriental, introducen un mundo de animales y monstruos con sus propias particularidades<sup>8</sup>. Trasladados a las miniaturas o ilustraciones de bestiarios, serán un modelo más utilizado aún, lógicamente, que la descripción escrita, y, dependiendo del origen de la figura animal, se derivarán una determinada morfología u otra. La cuestión puede aún complicarse más si interviene la personalidad creadora del escultor o iluminador, otra posible causa generadora de metamorfosis que desborden la imagen inspiradora.

Todos ellos, y no exclusivamente, son agentes que pueden justificar ese carácter multiforme de numerosos zoomorfos medievales, creando modelos iconográficos que sobrevivirán durante toda la Edad Moderna. Vamos a abordar a continuación el problema mediante el análisis de diversas representaciones medievales, y la proyección en la plástica posterior, de un animal a medio camino entre lo fabuloso y lo real, caracterizable por su extrema indefinición visual: la salamandra.

\* \* \*

Ya desde las primeras alusiones conocidas de este animal, atribuidas a Aristóteles, se asocia la salamandra al fuego, afirmándose que lo apaga al pasar sobre él<sup>9</sup>. Esta creencia gozará de una gran difusión, siendo refrendada por conocidos tratadistas naturales del ámbito griego —como Nicandro de Colofón<sup>10</sup> o Antígono de Caristo<sup>11</sup>— y latino —Plinio el Viejo<sup>12</sup> o Eliano de Preneeste<sup>13</sup>—. De nada servirá la rotunda negativa del médico militar Dioscórides de Anazarba<sup>14</sup> o del prestigioso Claudio Galeno<sup>15</sup> para impedir que esta propiedad fabulosa se traslade intacta a la Edad Media.

Pero a esta combinación salamandra-fuego se añaden otras características y rasgos físicos que también tendrán importancia en la fijación de su iconografía posterior. Nicandro introduce su descripción, proporcionándole rasgos de cuadrúpedo similar al lagarto, y advierte sobre su carácter venenoso, datos ambos que Plinio comparte y complica al incorporar las manchas de forma estrellada que salpican su piel (X, 188), y afirmar que su veneno es tan poderoso que puede llegar a emponzoñar todas las frutas de un árbol y matar a todo aquel que coma de ellas (XXIX, 74-76). Eliano, finalmente, la incluye dentro de los animales de piel escamosa (XI, 27).

Tanto Plinio como el *Fisiólogo griego*, donde ya se utiliza la supuesta capacidad

<sup>8</sup> J. BALTRUSAITIS, —*La Edad Media fantástica*, Madrid, Cátedra, 1987— realiza un documentadísimo estudio sobre la incidencia de todos estos elementos en las representaciones faunísticas y monstruosas del arte gótico europeo.

<sup>9</sup> ARISTOTELES, *Historia de los animales* (entre 348-343 a.C.), V, 522 b 16, p. 285 de la ed. de J. Vara Donado. El editor, confirmando recientes investigaciones, considera el texto espúreo.

<sup>10</sup> Nicandro DE COLOFON, *Theriaca* (siglo III o II a.C.), p. 58 de la traducción latina de Io. Gorraeo, París, 1557.

<sup>11</sup> Antígono DE CARISTO, *Historiarum mirabilium collectanea* (c. 200 a.C.), 91, p. 72 de la edición greco-latina de Ioannes Meursius, Lugduni Batavorum, 1619.

<sup>12</sup> Plinio EL VIEJO, *Historia natural* (79 d.C.), X, 188, p. 92 de la ed. de E. de Saint Denis, París, «Les Belles Lettres», 1961.

<sup>13</sup> Claudio ELIANO, *Historia de los animales* (siglos II-III d.C.), II, 31, p. 133 de la ed. de J. M. Díaz Regañón, Madrid, Gredos, 1984, t. I.

<sup>14</sup> Dioscórides DE ANAZARBA, *De materia medica* (siglo I a.C.), II, 55, p. 156 de la ed. de A. de Laguna, Amberes, 1555.

<sup>15</sup> La referencia está tomada de J. P. CLEBERT, *Bestiaire fabuleux*, París, Editions Albin Michel, 1971, p. 338. Galeno vivió durante el siglo II d.C.

extintora de la salamandra con fines moralizantes<sup>16</sup>, van a funcionar como transmisores de las características del animal a los primeros siglos medievales. Parte del texto del segundo es incluido en el *Hexaemeron* atribuido erróneamente al obispo Eustathio de Antioquía a finales del siglo IV<sup>17</sup>, incorporándose así a la literatura patrística. Plinio, por su parte, influirá claramente en Isidoro de Sevilla<sup>18</sup>. El obispo hispalense insiste en su naturaleza de reptil y en las consecuencias mortíferas de su veneno cuando actúa, no sólo en árboles frutales, sino también en pozos de agua potable, aparte de su resistencia a las llamas sin sufrir daño. Estas afirmaciones gozarán, como el resto de la obra, de una gran repercusión en los siglos sucesivos. Algunos escritores, como el obispo alemán Rabano Mauro a mediados del siglo IX<sup>19</sup>, o las versiones latinas del *Fisiólogo* clasificadas como H y B. Is por Mc. Culloch<sup>20</sup>, reproducirán con bastante fidelidad las afirmaciones isidorianas, que serán inspiradoras de algunas de las más antiguas plasmaciones gráficas conocidas del animal.

Ya a finales del siglo XII encontramos ejemplos en un par de manuscritos ilustrados, el B. M. Royal 12 C. XIX, y el Bodleian Ashmole 1511, más conocido como *Bestiario de Oxford*<sup>21</sup>. Sus ilustraciones (Figs. 1 y 2) reproducen una cuádruple escena en las que la salamandra, como reptil con dos patas en el primero, y como serpiente en el segundo, yace indemne sobre el fuego y emponzoña las frutas del árbol y el agua del pozo. A su lado, un hombre está sufriendo, o ha sufrido ya, las consecuencias letales del veneno. La composición, más desordenada en la primera ilustración, presenta una rigurosa organización simétrica en la segunda, que le proporciona una especial belleza. Un modelo muy similar al de la figura 1, con aspecto de lagarto, puede observarse en el pedestal de una cruz coetánea conservada en el Museo de Saint Omer (Francia), donde se representa a la salamandra en brazos de una personificación humana del fuego<sup>22</sup>, o en uno de los frisos con relieves dedicados a las virtudes en la portada central de Nôtre Dâme de París, fechado a principios del siglo XIII. Entre ellas encontramos a la castidad, que sostiene, con su mano izquierda, un escudo en el que aparece el animal entre llamas<sup>23</sup>.

Coetánea a las dos iluminaciones anteriores, es la de otro bestiario ilustrado, el

<sup>16</sup> El propio San Agustín (siglos IV-V) recurrirá también a la salamandra, en fechas tan tempranas, como símbolo del condenado que sufrirá eternamente las llamas del infierno sin consumirse. Ref. en N. GUGLIELMI, *op. cit.*, p. 101, nota 192.

<sup>17</sup> Eustathio DE ANTIOQUIA, *Spuria, Commentarius in Hexaemeron*, Migne, P. G. XVIII, col. 747 A.

<sup>18</sup> Isidoro DE SEVILLA, *Etimologías* (año 686), XII, 4, 34, p. 87 de la edición de J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero, Madrid, B.A.C., 1983, t. II. El tema del mortífero veneno de la salamandra es tratado con profusión en la *Historia Natural* de Plinio, XXIX, 74-76 y 93, pp. 44-45 y 51 de la ed. de A. Ernout, París, «Les Belles Lettres», 1962.

<sup>19</sup> Rabano MAURO, *De universo* (año 856), VIII, 3, Migne, P. L. CXI, col. 253 B.

<sup>20</sup> F. Mc. CULLOCH, *op. cit.*, p. 162.

<sup>21</sup> Las referencias proceden de F. Mc. CULLOCH, *op. cit.*, p. 195, lám. 7,3, e I. MALAXECHEVERRIA, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1986, p. 281, respectivamente. Las ilustraciones que reproducimos han sido tomadas de ambas obras. Existe otra ilustración anterior de la salamandra, perteneciente a una versión del *Fisiólogo latino* del siglo IX, en la que aparece con forma de sátiro entre llamas, imagen que responde exclusivamente a la imaginación del iluminador (Mc. CULLOCH, *op. cit.*, p. 162).

<sup>22</sup> L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Le Bestiaire du Christ*, Arché-Milano, 1940, p. 815. El autor reproduce la imagen —un hombre barbado con la salamandra en brazos— sin especificar la técnica de elaboración del motivo.

<sup>23</sup> E. MALE, *El Gótico, La Iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1986, p. 123 e ilust. 52.

manuscrito Bodleian 764<sup>24</sup>, donde la salamandra adquiere la forma de un pequeño gusano que penetra entre las llamas, quizás a consecuencia de las noticias exóticas que se difunden atribuidas al legendario Preste Juan<sup>25</sup>. Esta miniatura será importante al aportar, por un lado, una simplificación de las imágenes en que aparece esta criatura, que quedarán reducidas desde ese momento a la representación del animal, solitario, entre llamas; por otro, supone el inicio de una serie de transformaciones que la salamandra experimenta al compás de las cada vez más exóticas descripciones que sucesivamente van viendo la luz.

Los bestiarios jugarán un papel decisivo en esta diversificación. Sus textos no sólo reafirman y amplían las alegorías morales del *Fisiólogo*<sup>26</sup>, sino que le adjudican las más sorprendentes morfologías: a) Pierre de Beauvais y Guillermo de Normandía la conciben con un cuerpo multicolor<sup>27</sup>; b) Richart de Fornival y el autor de *Bestiario toscano*<sup>28</sup> llegan a identificarla con un pájaro, y como tal, entre llamas, será dibujado en un manuscrito, el B. N., fr. 14970, del *Bestiaire Divin* del mencionado escritor normando<sup>29</sup>, o reproducido en un escudo que sostiene la castidad tanto en un detalle del rosetón en la fachada de Nôtre Dâme de París (Fig. 3), como en un relieve del zócalo de la catedral de Amiens<sup>30</sup>; c) En otra versión del *Bestiaire Divin*, la B. N. fr. 1444, la salamandra aparece, según Mc. Culloch, con aspecto de «perro alado»<sup>31</sup>. Ambas representaciones, como pájaro y perro, nos resultan chocantes cuando en el texto del clérigo normando, tanto en la versión en prosa como en la rimada, se alude expresamente a la semejanza del animal que estudiamos a un gran lagarto. El caso es que, independientemente de esta observación, a finales de la Edad Media se generaliza en iluminaciones y grabados la presentación de la salamandra con una morfología muy próxima a la de un cuadrúpedo mamífero.

Respecto a las causas que propiciaron esta última gran transformación medieval, pueden apuntarse dos posibilidades, que debieron actuar interrelacionadas. En primer lugar la arraigada creencia, a partir de los escritos atribuidos al Preste Juan<sup>32</sup>, consistente en que el amianto, material con el que se podían tejer prendas incombustibles, procedía de un pelo criado por el animal, que Pierre de Beauvais relaciona con el vellocino de oveja<sup>33</sup>. A pesar de que Marco Polo, a finales del siglo XIII, niega rotundamente que

<sup>24</sup> F. Mc. CULLOCH, *op. cit.*, p. 162.

<sup>25</sup> I. MALAXECHEVERRIA indica que las primeras referencias a este príncipe-sacerdote datan de mediados del siglo XII (*op. cit.*, p. XV), e incluye un texto referente a la salamandra de la *Carta* que se le atribuye (pp. 128-129).

<sup>26</sup> Si ya en el *Fisiólogo* este animal representa a los justos, que extinguen, como hicieron los tres hebreos en el horno (*Daniel*, III, 1-97), el fuego del pecado con su virtud, los bestiarios la considerarán, además, símbolo del hombre ajeno a la lujuria y los deleites terrenales, del creyente inflamado del Espíritu Santo, o, por el contrario, del lujurioso y ardiente de amor carnal. Esta idea pudo inspirar los emblemas amorosos del siglo XVII.

<sup>27</sup> Para el texto de P. de Beauvais, *vid.* I. MALAXECHEVERRIA, *op. cit.*, p. 129, y para el de G. de Normandía, *vid.* C. HIPPEAU (editor), *Le bestiaire divin*, Gêneve, Slatkine reprints, 1970, p. 280.

<sup>28</sup> Para el texto de R. de Fornival, *vid.* I. MALAXECHEVERRIA, *op. cit.*, p. 129, y para el *Bestiario toscano*, *vid.* S. SEBASTIAN LOPEZ, *El Bestiario toscano*, texto B, añadido al de *El Fisiólogo* atribuido a San Epifanio, Madrid, Tuero, 1986, p. 26.

<sup>29</sup> F. Mc. CULLOCH, *op. cit.*, p. 162.

<sup>30</sup> E. MALE, *op. cit.*, p. 123. Fig. 4 e ilustr. 59. De esta obra procede la ilustración que reproducimos. Victor-Henri Deboudour (*Le bestiaire sculpté du moyen-âge en France*, París, Arthaud, 1961, p. 319, fig. 451), considera la posibilidad de que el pájaro pueda representar al ave fénix, animal fabuloso asociado también a la castidad.

<sup>31</sup> F. Mc. CULLOCH, *op. cit.*, p. 162.

<sup>32</sup> *Vid.* nota 25.

<sup>33</sup> *Vid.* nota 27.

el amianto o asbesto se extraiga del pelo de este animalillo, sino de una veta de un mineral que en el Medio Oriente denominan *salamandra*<sup>34</sup>, la idea se mantiene en Occidente. La asociación de este pelaje al animal pudo contribuir a su transformación en mamífero.

Más evidente nos parece la segunda opción, que arranca de un texto fundamental de Alberto Magno. Entre los grandes enciclopedistas cristianos del siglo XIII —Vicent de Beauvais, Tomás de Cantimpré, Brunetto Latini—, la mayoría de los cuales hacen referencia a la salamandra en sus apartados zoológicos, se destaca claramente San Alberto por su notable espíritu crítico, poco habitual en aquellos momentos. En el capítulo que dedica a nuestro animal<sup>35</sup>, rechaza, de forma sistemática y razonada, tanto la posibilidad, a partir de los textos de Galeno, de que viva o permanezca largo tiempo en el fuego, como la leyenda sobre la producción de amianto con su supuesto pelaje bastantes años antes de la difusión de los textos de Marco Polo. Pero pese a estos evidentes avances, Alberto confunde en sus afirmaciones propiedades del camaleón y la salamandra, y aplica a esta última una morfología sorprendentemente novedosa y extraña. Basándose en supuestos textos antiguos —Plinio, Solino—, la describe como cuadrúpedo ovíparo al que se atribuye, o bien aspecto de lagarto, o bien rostro compuesto de la cara de un puerco o simio<sup>36</sup>. A ello añade una piel espesa, ojos profundos, largas extremidades posteriores rectas y adheridas al vientre, una gran cola encorvada y unos temibles garfios finos, curvos y venenosos.

Estas observaciones harán posibles versiones como las que recogemos (Figs. 4 y 5), procedentes respectivamente del *Dyalogus creaturarum moralizatus* —1483—<sup>37</sup> y del *Hortus sanitatis* —1491—<sup>38</sup>. Más próxima a un reptil la primera, aunque con los mechones de pelo sobre la espalda, adquiere, sin embargo, un aspecto totalmente porcino en el segundo caso, en correspondencia con un comentario que sigue muy de cerca el de Alberto Magno. Igualmente el *Libellus de natura animalium* repite las palabras de este autor, y la ilustración correspondiente (Fig. 6), aunque perteneciente ya a una edición del siglo XVI<sup>39</sup>, trata de reproducir la descripción del texto, que fue compuesto un siglo antes. El resultado es un animal similar a un perro, que, con los dos zoomorfos anteriores, demuestra claramente la diversidad de expresiones gráficas que pueden llegar a derivarse de una misma fuente textual.

Es posible que también el pintor flamenco Hugo van der Goes se inspirara en los textos sobre la salamandra para representar su «demonio» del cuadro *El pecado original*<sup>40</sup>. Su aspecto, enormemente sugerente, es el de un gran lagarto multicolor con patas de anfibio y cabeza de mujer. Apoyado en el árbol, se representa en el momento de tentar a Eva en el Paraíso.

Cerramos el capítulo medieval con un último ejemplo, que nos introducirá en una

<sup>34</sup> Marco POLO, *Le Devisement du monde* (1298), I, 40, pp. 117-119 de la ed. de Mauro Armiño, Madrid, Anaya, 1984.

<sup>35</sup> Alberto MAGNO, *De animalibus* (c. 1280), XXVI, fol. 202 v. del ejemplar I-303 de la Biblioteca Nacional, fechado a finales del siglo XV.

<sup>36</sup> Autores coetáneos de Alberto Magno, como Vicent de Beauvais (*Speculum maioris*, X, 58) atribuyen esta descripción a Aristóteles, tal vez procedente de un texto espurio.

<sup>37</sup> Diálogo CXVI, fol. 145 v. Ed. facsímil de J. Bernström y M. Hedlund, Uppsala, 1983, de donde procede la ilustración que reproducimos, en la que aparece acompañada de una hidra.

<sup>38</sup> Obra ilustrada compuesta por Johannes de Cuba, *De animalibus*, cap. CXXIX.

<sup>39</sup> Fue publicado en Mondoví entre 1508 y 1512. Ed. facsímil de J. I. Davis, Dawson's of Pall Mall, 1958, cap. «De salamandra», de donde procede la ilustración que reproducimos.

<sup>40</sup> La obra se conserva en el Museo de Historia del Arte en Viena.

problemática diferente. Se trata de un atractivo grabado que Bernhard de Breydenbach incluye en su obra *Itinerarium Hierosolymitanum ac in terram sanctam* —1490—<sup>41</sup>. Entre otras bestias reales e imaginarias, incluye a una salamandra (Fig. 7) que reúne elementos ya vistos anteriormente: forma general de reptil, rostro entre simiesco y porcino, pelaje en la espalda, agudos apéndices en uñas y cola —muy probablemente aquellos garfios venenosos que señalara Alberto Magno— y, aspecto novedoso, una alineación de manchas de forma estrellada a lo largo de la espina dorsal. Este detalle, que ya apuntamos al hablar de Plinio, se incorpora a finales del siglo XV a las imágenes, aunque se encuentra también en los escritos de varios autores medievales aplicado a otro animal similar: el estelión.

En tanto Plinio, efectivamente, describe a la salamandra con esas manchas estrelladas<sup>42</sup>, otro autor clásico, Ovidio, se las adjudica, por simple analogía con su nombre, al lagarto stelio o estelión<sup>43</sup>. En el libro bíblico de los *Proverbios* —XXX, 28— se menciona igualmente al stelio, aunque no se indican rasgos físicos. Ante el dilema, los comentaristas medievales optaron, o bien por clasificar ambos como animales distintos —es el caso de Isidoro de Sevilla, o Johannes de Cuba, que los diferencian claramente en capítulos separados—, o por unirlos en una misma especie. Así sucederá en el *Fisiólogo latino*, versión B, o en el bestiario de Pierre de Beauvais<sup>44</sup> en los que salamandra se considera el nombre griego y stelio el latino del animal. Alberto Magno, por su parte, identifica también ambas criaturas, pero les dedica, con cierta prudencia, distintos apartados y características. En el grabado del *Itinerarium* esa fusión, limitada a los textos, se hace también visual y obtendrá, como veremos, cierta repercusión en los siglos posteriores.

\* \* \*

Durante los siglos XVI y XVII las representaciones animalísticas en el arte y los avances de la ciencia zoológica dejan de seguir pasos paralelos. Tal y como hemos visto con la salamandra, su iconografía ha ido variando a la luz de los textos que pueden considerarse básicos en el establecimiento de la ciencia en distintos momentos de la Edad Media: es el caso de los escritos de Isidoro de Sevilla en una etapa de típica actitud tesorizadora, o el de las observaciones de Alberto Magno dentro de un proceso en el que las experiencias personales del investigador comienzan a comer terreno a la tradición. Cierto es que los alardes imaginativos de los autores de bestiarios también incidirán sobre las imágenes, pero en casos muy puntuales, como comprobamos. Sin embargo, desde mediados del siglo XVI, las plasmaciones gráficas del animal responden, en numerosos casos, a factores independientes de los cada vez más importantes descubrimientos científicos.

El médico y naturalista suizo Conrad Gesner, cuyo ingente trabajo zoológico fue publicado durante la segunda mitad del siglo XVI, dedica un largo capítulo a la salamandra en el tomo IV de su *Historia animalium* remitiéndose a obras anteriores de Pierre Belon

<sup>41</sup> C. KAPPLER, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 1986, p. 69, de donde hemos tomado el detalle reproducido.

<sup>42</sup> Vid. nota 12. Debe observarse que Plinio hace referencia en otros apartados de su *Historia natural* (VIII, 111; XI, 91; XXIX, 73 y 131) ciertas peculiaridades del estelión que nada tienen que ver con la salamandra, y que incluso la distinguen de ella (XXIX, 116).

<sup>43</sup> Publio Ovidio NASON, *Las Metamorfosis*, V, 2, p. 94 de la ed. de F. Sainz de Robles, Col. Austral 1326, Espasa Calpe, 1988.

<sup>44</sup> Para la referencia de *El Fisiólogo*, Mc. CULLOCH, *op. cit.*, p. 161, y para el texto de P. de Beauvais, *vid.* nota 27.

o Guillaume Rondelet<sup>45</sup>. Además de describirla conforme a su verdadera naturaleza, y constatar minuciosamente sus hábitos anfibios, no hace ya referencia alguna a su tradicional relación con el fuego. Ello será un síntoma del descrédito definitivo a que son sometidas las historias fabulosas que le fueron atribuidas durante tantos siglos, siempre dentro del ámbito científico. Se sigue insistiendo sobre la naturaleza extremadamente frígida del animal, pero la posibilidad de una prolongada estancia sobre el fuego, o que pueda vivir sobre él, son consideradas creencias populares o se remiten inmediatamente a Aristóteles, Plinio o Eliano.

Sin embargo, todas esas leyendas persistirán tenazmente en diversas manifestaciones literarias de la época, donde parecen ignorar premeditadamente cualquier descubrimiento zoológico. Existen estudios detallados de la presencia de la salamandra en obras poéticas inglesas de los siglos XVI y XVII<sup>46</sup>, y es muy probable que el hecho se repita en otros países europeos. Pero las apariciones más frecuentes y significativas del animal se producen en la literatura simbólica y didáctico-moralizante del momento, especialmente en los libros de emblemas y empresas. El juego intelectual y erudito que supone la construcción de símbolos o alegorías, de complejos e intrincados significados, o la intención de emplear comportamientos animales como ejemplos positivos o negativos para la conducta humana, independientemente de su verosimilitud, convierten estos libros en terreno abonado para la pervivencia de mitos clásicos o medievales.

A la *Hieroglyphica* de Horapollo, cuyo «descubrimiento» reaviva el motivo de la salamandra indemne entre las llamas<sup>47</sup>, se unen otras en una línea similar, como la de Piero Valeriano<sup>48</sup>, o voluminosos *corpus* simbólicos, como el de Filipo Picinelli<sup>49</sup>, que recopilan y diversifican aquellas moralizaciones y alegorías que esta criatura suscitaba a los autores de bestiarios: la castidad, la paciencia, la humildad, la resistencia ante las dificultades, la justicia..., pero también el ánimo ingrato, el amante profano e impúdico, el que se alegra del mal ajeno, el envidioso..., bipolaridad que es igualmente herencia medieval. El mismo Cesare Ripa la incorpora a su *Iconología* como complemento de la alegoría del fuego<sup>50</sup>, cristalizando la tradición que la asociaba indisolublemente a este elemento. Todo ello tendrá un amplio reflejo en los epigramas y grabados de los emblemas y divisas.

En las ilustraciones emblemáticas de la salamandra durante el Renacimiento y Barroco pervive la multiplicidad formal medieval. Dentro de ésta podemos establecer una triple clasificación: a) con morfología de reptil, siguiendo la tradición clásica; b) con aspecto de mamífero, en la línea de los híbridos creados a fines de la Edad Media;

<sup>45</sup> C. GESNER, *Historiae animalium*, liber IV, Francfurt, 1604, pp. 822-823. La obra completa fue editada originariamente entre 1551 y 1587.

<sup>46</sup> E. PHIPSON, *The animal lore of Shakespeare's time*. London, Kegan Paul, 1883, pp. 319-320, o A. ROBIN, *Animal lore in English literature*, London, J. Murray, 1932, pp. 136-140.

<sup>47</sup> HORAPOLLO, *Hieroglyphica*, ed. de París, 1551, p. 159. La salamandra que reproduce está inspirada en la divisa del rey francés Francisco I, aunque sin corona, modelo que será tomado por emblemistas posteriores. Esta *Hieroglyphica*, que debió ser compuesta entre el siglo II y IV de nuestra era, salió de nuevo a la luz a principios del siglo XV en Florencia, y tuvo una considerable repercusión en el ambiente cultural posterior (J. M. GONZALEZ DE ZARATE, Introducción al comentario de los *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Madrid, Tuero, 1987, pp. 8-9).

<sup>48</sup> P. VALERIANO BOLZANI, *I ieroglicfici overo commentarii delle occulte significationi...*, Venecia, 1625, libro XVI, pp. 209-211.

<sup>49</sup> F. PICINELLI, *Mondo simbólico*, Milán, 1680, VIII, 17, pp. 400-401.

<sup>50</sup> C. RIPA, *Iconología*, Siena, 1613, «Elementos: fuego», pp. 304-305 de la traducción de J. Barja, Y. Barja y otros, Madrid, Akal, 1987.

y c) representaciones más o menos próximas al animal real, conforme a las ilustraciones contemporáneas de los tratados zoológicos, aunque asociadas al fuego.

a) En cuanto al primer tipo, concebido como lagarto de cuerpo y patas robustas, larga cola serpenteante y piel escamosa, fue adoptado como divisa por Carlos de Valois, duque de Angulema, y heredado por su hijo Francisco I<sup>51</sup>, que reinó en Francia durante casi toda la primera mitad del siglo XVI. El monarca proporcionó una dimensión arquitectónica a su emblema personal, que se distribuye por frescos, fachadas, bóvedas y remates de todas sus construcciones palaciales en la zona del Loira, o se incluye entre las alegorías de las entradas triunfales construidas en su honor<sup>52</sup>. Estos motivos dieron forma al grabado de la divisa que Claude Paradin dedica al rey francés, con el mote *Nutrisco et extinguo* (Fig. 8)<sup>53</sup>. El animal aparece entre llamas, que también arroja por la boca, tocado con una corona en la que figura la flor de lis, conforme a los modelos precedentes. Algunos años más tarde, la misma divisa real se repite en una empresa de Paolo Giovio, con idéntico mote (Fig. 9)<sup>54</sup>, y, durante la década de los ochenta, vuelve a un contexto arquitectónico al protagonizar dos medallones en relieve de la portada que Giacomo Della Porta construyó para la iglesia de San Luis de los Franceses, en Roma. Allí, orladas con el lema ya conocido y el *Erit christianorum lumen in igne* (Fig. 10), se sitúan bajo las hornacinas con imágenes exentas de Carlomagno y San Luis respectivamente<sup>55</sup>. Por último, la salamandra-reptil coronada será utilizada entre 1584 y 1587 por el librero parisino Jean Cavellat como marca de sus impresiones<sup>56</sup>. El lema de Francisco I persiste, ya en la centuria siguiente, en las obras de emblemistas como Jacobus Typotius (1601), aunque el aspecto del animal resulta más naturalista<sup>57</sup>.

Charbonneau-Lassay enumera otras familias francesas o italianas (como la de los Salemandris en Siena) que igualmente adoptan este animal, con una disposición y morfología similar al de Francisco I, como blasón desde el siglo XVI<sup>58</sup>.

En 1586 Camillo Camilli introduce también este animal entre sus *Imprese illustri*, aunque en esta ocasión para construir una artificiosa divisa<sup>59</sup> en honor de la Academia de' Filarmonici, en Venecia. En ella, Apolo, dios pagano con arraigadas connotaciones musicales, se manifiesta como Febo y lanza sus rayos que, reverberando en el espejo, incendian el «fuego de la armonía» en el que nuestra criatura vive en «deleitoso sueño». La combinación de erudición e ingenio, obligada en la construcción de toda empresa, alcanza aquí la sutileza característica del manierismo imperante.

<sup>51</sup> El dato aparece detallado en el epigrama de la divisa de Claude Paradin que analizaremos a continuación.

<sup>52</sup> A. M. LECOQ, «La salamandre royale dans les entrées de François Ier», *Les Fêtes de la Renaissance*, t. III, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1975, pp. 93-104.

<sup>53</sup> C. PARADIN, *Devises heroïques*, Lion, 1557, pp. 16-17. El mote procede de una medalla acuñada en 1504 por Francisco I en la que aparece la salamandra con este lema, pero italianizado (*Notrisco albuono stingo el reo*), para demostrar la capacidad de justicia del futuro monarca (A. M. LECOQ, *op. cit.*, lám. 1. Fig. 1, o G. DE TERVARENT, *Atributs et symboles dans l'art profane*, 1450-1600, Ginebra, Librairie E. Droz, 1958, pp. 333-334).

<sup>54</sup> P. GIOVIO, *Dialogo dell'impresa militari et amorose*, Lyon, 1574, pp. 28-29. El autor considera a la empresa creada por el propio Francisco I para representar el «ardor» de una supuesta «pasión amorosa».

<sup>55</sup> C. PERICOLI RIDOLFINI, *Saint Louis des Français, Rome*, Bolonia, 1988, p. 8.

<sup>56</sup> G. DE TERVARENT, *op. cit.*, p. 334.

<sup>57</sup> J. TYPOTIUS, *Symbola Divina et Humana*, Praga, 1601, T. I, p. 37, con el lema *Mi nutrisco*.

<sup>58</sup> L. CHARBONNEAU-LASSAY, *op. cit.*, p. 818.

<sup>59</sup> C. CAMILLI, *Imprese illustri*, Venecia, 1586, pp. 130-132.

La salamandra con esta morfología pervive durante el siglo XVII, aunque pierde el carácter que mantuvo a lo largo de casi toda la centuria anterior. Deja de ser símbolo real o divisa personal<sup>60</sup>, para convertirse en un motivo de reflexión moral, perfectamente integrado en el ambiente didáctico-doctrinal que impregna todas las manifestaciones contrarreformistas. De este modo el holandés Otto Vaenius, siguiendo una idea de su amigo Daniel Heinsius<sup>61</sup>, la emplea con el mote *Mea vita per ignem* (Fig. 11) para ilustrar una metáfora del amante profano, que arde continuamente en las vivificantes llamas del amor sin llegar a consumirse, fuego que también puede conducirle a su destrucción<sup>62</sup>. Otros ejemplos son el emblema de Sebastián de Covarrubias<sup>63</sup>, en el que un sátiro y la salamandra conviven en una gran hoguera para demostrar el contraste entre el buen y mal amante, o el del también holandés Jacob Cats (Fig. 12)<sup>64</sup> en el que la salamandra simboliza al envidioso que se alegra del mal ajeno, materializado en la lámpara de aceite apagada por la tormenta, en tanto él se deleita entre las llamas<sup>65</sup>.

Con el declive de la literatura emblemática, este motivo zoomorfo se verá prácticamente recluso a la heráldica, con la que, como vimos, ha venido manteniendo estrechas relaciones. Un ejemplo es el escudo que se reproduce en la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert, en el capítulo dedicado al arte del blasón<sup>66</sup>, síntoma tal vez de un cierto arraigo del animal en determinadas armerías de la aristocracia francesa.

b) Del segundo grupo hemos documentado tan sólo un ejemplo, que el germano Gabriel Rollenhagen emplea por vez primera hacia 1611. Es aquí concebida con aspecto perruno, alto y grueso cuello, cola de reptil, garras afiladas y cabeza coronada (Fig. 13)<sup>67</sup>. George Wither, que reutilizará todos los grabados de Rollenhagen añadiéndoles amplios comentarios moralizantes en inglés, interpreta la salamandra como símbolo de aquellos que, a través de las dificultades que ocasiona una vida de virtud e inocencia —representadas por la tempestad que sirve de fondo a la imagen—, tratan de seguir la senda de la perfección<sup>68</sup>.

<sup>60</sup> Sin embargo habrá excepciones, conservando este carácter en algunas representaciones, como la divisa dedicada al padre jesuita Carolus Spinola en la *Imago primi saeculi Societatis Iesu a provincia Flandro-belgica*, Amberes, 1640, libro V, p. 727, con el lema *Dulce et decorum est*.

<sup>61</sup> Aunque la fecha de las primeras ediciones de la *Emblemata* amatoria de Heinsius no están muy claras, Mario Praz (*Imágenes del Barroco*, Madrid, Siruela, 1989, p. 100) considera su imagen de la salamandra, con el lema *A autruy mort, a moy vie*, inspiradora de la de Vaenius. El animal de Heinsius (emblema 30) se caracteriza por una confusa morfología a medio camino entre reptil y mamífero, que no imitará su sucesor. *Vid.*, además, nota 26.

<sup>62</sup> O. VAENIUS, *Amorum emblemata*, Amberes, 1608, emblema 115, p. 107 de la lectura crítica de S. Sebastián López, *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXI, 1985.

<sup>63</sup> S. DE COVARRUBIAS OROZCO, *Emblemas morales*, Madrid, 1610, cent. 1, fol. 63 r., con el lema *Donde tu vives, yo muero*.

<sup>64</sup> J. CATS, *Proteus*, Rotterdam, 1627, embl. 16.

<sup>65</sup> El significado del emblema está íntimamente relacionado con una propiedad que ya Plinio atribuía a la salamandra (*Historia natural*, X, 46, p. 92 de la ed. citada), y que procede de una obra zoológica de Teofrasto (siglo IV a.C.) hoy conocida muy fragmentariamente. Consistente en la creencia de que este animal se oculta cuando el tiempo es soleado, y sale en época de lluvias, la noticia carece de repercusión durante la Edad Media, pero está retomada para este emblema y otros, como veremos.

<sup>66</sup> «Blason ou art heraldique», p. 8, plancha VII, n.º 388. Existe edición facsímil de este capítulo, Barcelona, Sirven Grafic, sin fecha. La *Enciclopedia* fue publicada entre 1751 y 1772.

<sup>67</sup> G. ROLLENHAGEN, *Nucleus emblematum selectissimorum*, Arnhem-Utrecht, 1611-1613, p. 30. El mote que aparece en la imagen es italianización del que ostentara Francisco I, pero ligeramente alterada de la que hizo imprimir en una de sus medallas (*vid.* nota 53).

<sup>68</sup> G. WITHER, *A collection of emblems*, Londres, 1634, p. 30. Curiosamente, la moraleja de Wither

c) Antes de comentar esta tercera categoría de representaciones, debemos retornar a los textos de los naturalistas. Conrad Gesner, además de lo ya comentado, estableció siguiendo algunas referencias de Aristóteles la existencia de dos subespecies de salamandras, cuyo conocimiento era ya generalizado: la acuática, que vive cerca del agua, y la terrestre, que suele habitar oculta entre piedras y cavernas. Esta distinción será aprovechada por los emblemistas para ajustar las leyendas tradicionales a la realidad del animal: la salamandra terrestre será la que goce de propiedades ígneas, en tanto la acuática se mantendrá totalmente ajena a esta cuestión.

Joachim Camerarius, médico y emblemista alemán que se especializó en el mundo natural, incluirá por tal motivo dos imágenes dedicadas a este animal en su *Symbolorum et Emblematum*: una al género terrestre y otra al acuático<sup>69</sup>. En ambas la intención de verosimilitud es evidente, en especial en la primera (Fig. 14), que, aunque rodeada de llamas, se inspira directamente en ilustraciones zoológicas. En el segundo grabado, sin embargo, reconstruye la salamandra acuática a partir de diversas descripciones contemporáneas que enumera en el texto, creando un ambiguo cruce entre ratón y rana con larga y ancha cola. Pero el animal ya no aparece descontextualizado o en paisajes convencionales, ni en medio del fuego, sino en la orilla de un riachuelo bajo la lluvia<sup>70</sup>. Los dos ejemplos sintetizan las dos vertientes emblemáticas de las reproducciones naturalistas del animal.

De la primera, encontramos también ejemplos, entre otros, en obras de Juan de Borja<sup>71</sup>, Jacobus Typotius y Salomón Neugebauer<sup>72</sup>, Juan Francisco de Villaba<sup>73</sup>, Giovanni Ferro<sup>74</sup>, Adrzej M. Fredro<sup>75</sup> o Jacobus Boschius<sup>76</sup>. Interesantes modificaciones serán incorporadas por Borja que, como Typotius y Neugebauer, vuelve a decorar la espalda del animal con manchas estrelladas a pesar de que es ya atributo generalizado del lagarto estelión (Fig. 15)<sup>77</sup>, o por Ferro, que sitúa al anfibio sobre brasas en lugar de llamas.

Por su parte, la salamandra acuática protagonizará muy escasos emblemas. Definida como tal en el texto, puede contemplarse, exceptuando a Camerarius, en el *Pegma* de Pierre Coustau (Fig. 16), sorprendente por lo exacto de su representación pese a lo

---

se adecua más al grabado que la de Rollenhagen, que lo considera imagen de aquellos que evitan el daño mediante el ingenio.

<sup>69</sup> J. CAMERARIUS, *Symbolorum et emblematum centuriae quatuor*, Maguncia, 1677, pp. 138 y 140. Ambos grabados, que portan los mote *Candide et Syncere* y *Coelo turbato alacrior* respectivamente, fueron publicados por vez primera en una edición de 1604.

<sup>70</sup> Vid. nota 65.

<sup>71</sup> J. DE BORJA, *Empresas morales*, Bruselas, 1580, p. 277, con el lema *Aspera in vias planas*.

<sup>72</sup> J. TYPOTIUS, *Op. cit.*, T. I, pp. 30 y 37, y S. NEUGEBAUER, *Selectorum Symbolorum Heroicorum Centuria Gemina*, Francfurt, 1619, p. 119. Esta divisa, dedicada a Juan II de Aragón y Navarra, que reinó durante el tercer cuarto del s. XV, con el lema *Durabo*, deriva del primero de los ejemplos de Typotius.

<sup>73</sup> J. F. DE VILLABA, *Empresas espirituales y morales*, Baeça, 1613, empresa XLIX, fol. 97 r., con el lema *In vanum flamma laborat*.

<sup>74</sup> G. FERRO, *Teatro d'impresse*, Venecia, 1623, p. 611, con el lema *Nel mezo del'ardor non resta offesa*.

<sup>75</sup> A. M. FREDRO, *Scriptorum seu togae et belli notationum fragmenta*, Danzig, 1660, con el lema *Quae ad naturam non nocent*.

<sup>76</sup> J. BOSCHIUS, *Symbolographia sive De arte simbólica*, Augsburg-Dillingen, 1702, con el lema *Nutrior et extinguo*.

<sup>77</sup> Ya Andrés ALCIATO, en su emblema *In fraudulentos* (n.º 49 de la edición de la *Emblemata* de Lyon, 1548) describe al estelión con estas manchas estrelladas, y de esta forma aparece en grabados como el que Saavedra Fajardo incluye en su *Idea de un príncipe político-cristiano*, Milán, 1642, empresa 48.

temprano de la fecha —1555—<sup>78</sup>, o la *Emblemata* de Denis Lebey de Batilly<sup>79</sup>, donde aparecerá nuevamente inmersa en un ambiente tempestuoso.

El mayor realismo formal no será impedimento para que todo este grupo de grabados siga desempeñando su papel simbólico o didáctico, que oscilará entre las habituales castidad, inocencia o la paciencia ante las adversidades, características del anfibio ígneo, y la conducta de ciertos hombres, que permanecen ocultos en tiempo de paz, pero emergen alborzados cuando se producen revueltas militares o políticas, ejemplificando así la ya comentada afición de la salamandra acuática a los ambientes tormentosos.

\* \* \*

No queremos cerrar este repaso a la iconografía de la salamandra sin hacer una breve referencia a su empleo dentro del grabado hermético o alquímico.

Paralelamente al desarrollo de los libros emblemáticos, o incluso formando parte del género, fueron apareciendo numerosos tratados en torno al enigmático mundo de la alquimia, cuyas ediciones alcanzan su momento álgido a lo largo del siglo XVII. Estas obras se caracterizarán por el frecuente empleo de grabados, generalmente de gran belleza, que, como señala Klossowski de Rola, no eran meras ilustraciones, sino un auténtico «lenguaje pictórico independiente» que trata de transmitir a los iniciados los secretos de su arte. Para la elaboración de este lenguaje, los alquimistas, tomando como punto de partida los jeroglíficos egipcios, acarrearón mitos clásicos, fábulas antiguas y todo tipo de alegorías, emblemas y símbolos a los que aplicaron un intrincado sistema de correspondencias múltiples, dobles sentidos, analogías naturales e interpretaciones secretas de enorme complejidad que garantizaban su hermetismo<sup>80</sup>.

Numerosos animales reales y fabulosos —león, águila, dragón, serpiente, cuervo...— fueron incorporados a este entramado esotérico. La inclusión de la salamandra debió verse respaldada por sus connotaciones misteriosas y la relación con el fuego, fundamental en los mecanismos alquímicos. Símbolo para unos de la sustancia del mercurio cuando, durante el proceso de búsqueda de la Piedra Filosofal, alcanza su estado de indestructibilidad<sup>81</sup>, del azufre y el Fuego Secreto para otros<sup>82</sup>, este animal adquiere la misma ambigüedad formal que en las imágenes no herméticas. Siempre entre llamas, la encontramos con morfología de reptil-anfibio en una obra del filósofo germano Lambsprink<sup>83</sup>, o como mamífero en dos grabados de la *Philosophia reformata* de Mylius. En uno de ellos (Fig. 17), se representa bajo un león que muerde a un águila —o fijación de lo volátil que da lugar al azufre—, como un gran animal de cabeza de perro, largo y robusto tronco, potente cola y uñas afiladas<sup>84</sup>. A medio camino entre un tipo y otro

<sup>78</sup> P. COUSTAU, *Pegma*, Lyon, 1555, p. 95, con el lema *In milites*.

<sup>79</sup> D. LEBEY DE BATILLY, *Emblemata*, Frankfurt am Main, 1596, emblema 23, con el lema *In cleones nostri saeculi qui nisi turbatis rebus laterent*.

<sup>80</sup> S. KLOSSOWSKI DE ROLA, *El Juego Aureo*, Siruela, 1988, pp. 10-23.

<sup>81</sup> S. SEBASTIAN LOPEZ, *Alquimia y emblemática. La Fuga de Atalanta de Michael Maier*, Madrid, Tuero, 1989, p. 174.

<sup>82</sup> S. KLOSSOWSKI DE ROLA, *op. cit.*, p. 104, o J. P. CLEBERT, *op. cit.*, p. 339. Este último dedica unas interesantes líneas a la vertiente hermética del animal.

<sup>83</sup> LAMBSPRICK, *De lapide philosophico*, Frankfurt, 1625. El grabado se encuentra reproducido en S. KLOSSOWSKI DE ROLA, *op. cit.*, p. 197, y en la edición de la obra de M. A. Muñoz Moya en la Biblioteca esotérica, n.º 17, Barcelona, Muñoz Moya y Monraveta, 1987, p. 32.

<sup>84</sup> J. D. MYLIUS, *Philosophia reformata*, Frankfurt, 1622. Ambos grabados, que poco después serán reaprovechados, con lo demás, por Daniel Stolcius en su *Viridarium chymicum*, Frankfurt, 1624, figuras

se encuentra la hermosa imagen que Michael Maier incluyó en su *Atalanta fugiens* (Fig. 18)<sup>85</sup>, y que sigue muy de cerca el modelo que estudiamos en el *Itinerarium hierosolymitanum* de Breydenbach, de finales del siglo XV (Fig. 7).

\* \* \*

La salamandra es animal, pues, que saltó al mundo de lo fantástico a hombros de una cultura simbólico-alegórica caracterizada por su independencia de la realidad, y que, tras una continuada metamorfosis, fue saliendo de ese encantamiento conforme las secuelas de esa cultura se desvanecieron. El resultado es un signo de múltiples formas y significados que se extinguió cuando la «visión simbólica» dejó de ser la manera más adecuada de conocer el mundo.

---

33 y 84, están reproducidos en S. KLOSSOWSKI DE ROLA, *op. cit.*, pp. 172 y 181. De aquí procede la ilustración que comentamos, en la que, curiosamente, no aparece la alineación de estrellas en el lomo, característica de la salamandra alquímica. Este detalle iconográfico se aplicaría, probablemente, para acentuar el carácter hermético de su representación.

<sup>85</sup> M. MAYER, *Atalanta fugiens*, Oppenheim, 1618. El grabado aparece reproducido en S. SEBASTIAN LOPEZ, *Alquimia y...*, p. 171 y S. KLOSSOWSKI DE ROLA, *op. cit.*, p. 89, de donde procede la ilustración que comentamos.



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.



Entrare poros eius. sed si diu i igne maserit paulatim aperit poros. & tãde  
 oia exurit. Est autez tãc frigiditatis qz ex raritate extinguit ignis  
 si nã paruus sit ignis nõ vincẽs supra qũitates ipsius. Incessus uero istius

Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 9.



Fig. 10.



Fig. 11.



Fig. 12.



ILLVSTR. XXX.

Book. I.

Fig. 13.



Fig. 14.

EMPRESAS MORALES. 277



Fig. 15.

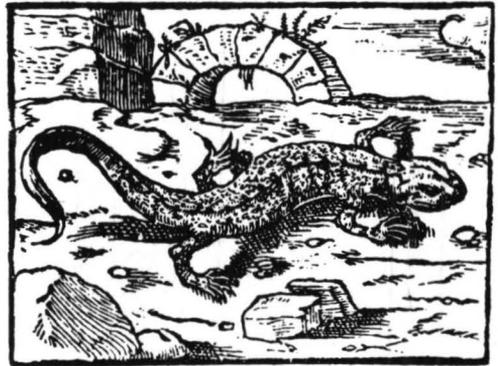


Fig. 16.



Fig. 17.



Fig. 18.